

Itinéraires

Itinéraires

Littérature, textes, cultures

2012-1 | 2012

Genres et avant-gardes

L'avant-garde, un concept masculin ?

Marie-Josèphe Bonnet



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/itineraires/1336>

DOI : 10.4000/itineraires.1336

ISSN : 2427-920X

Éditeur

Pléiade

Édition imprimée

Date de publication : 1 septembre 2012

Pagination : 173-184

ISBN : 978-2-296-55776-5

ISSN : 2100-1340

Référence électronique

Marie-Josèphe Bonnet, « L'avant-garde, un concept masculin ? », *Itinéraires* [En ligne], 2012-1 | 2012, mis en ligne le 01 septembre 2012, consulté le 30 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/itineraires/1336> ; DOI : 10.4000/itineraires.1336



Itinéraires est mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

L'avant-garde, un concept masculin?

Abstract

The avant-garde has gradually become the new criteria of excellence for twentieth century art. When analyzing the status of women in avant-garde movements, one discovers that they were mainly spouses and partners of the “great creators.” One thus needs to reconsider the articulation between the aesthetic and the sociological in order to raise the following questions: how does the avant-garde notion—which relies on the break with the past, with “fathers” and “masters,” with academic art—operate as a new way of marginalizing women at the very moment when they get a new status in society? Is such a paradox a founding element of the avant-garde considered as a research oriented towards the destruction of the image, of representation and of formal beauty? The avant-garde comes to disqualify women’s “creative feminine” in favor of a notion of creative energy that is by essence linked to virility.

Keywords : interpretation of the masculine, androgyny, Eros, creative-feminine, feminism

Mots clés : interprétation du masculin, androgyne, Éros, féminin-créateur, féminisme

Je remarquerai au préalable que, dans la première partie du xx^e siècle, on parle surtout d’art moderne, de modernité, en opposition à l’académisme et au système de hiérarchie des genres validé au xix^e siècle par l’Institut et l’École nationale des beaux-arts. C’est donc dans la deuxième moitié du xx^e siècle, dans son après coup, que la notion d’avant-garde s’imposera comme nouveau principe d’autorité validant les différents courants qui se succèdent à partir de l’impressionnisme. On pourrait même se demander si la notion d’avant-garde en art n’est pas une invention des historiens d’art qui ont eu besoin d’élaborer un concept directeur capable de rendre compte du foisonnement extraordinairement créatif des recherches menées avant la guerre de 1914 et durant l’entre-deux-guerres.

Car la guerre est consubstantielle à la notion d’avant-garde, au sens militaire du terme, mais aussi à celle de rupture et de destruction.

Qu'est-ce que l'avant-garde artistique ?

La notion d'avant-garde en art a été forgée au début du XIX^e siècle par des penseurs utopistes dans une perspective d'émancipation sociale. Dès 1825, Saint-Simon établit un lien entre l'artiste et son rôle émancipateur dans la société en disant : « C'est nous, artistes, qui servirons d'avant-garde : la puissance des arts est en effet la plus immédiate et la plus rapide¹. » Vingt ans plus tard, son disciple Gabriel-Désiré Laverdant lui emboîte le pas en donnant une définition moderne de l'avant-garde :

L'Art, expression de la société, exprime, dans son essor le plus élevé, les tendances sociales les plus avancées ; il est précurseur et révélateur. Or pour savoir si l'artiste appartient vraiment à l'avant-garde il faut d'abord savoir vers où l'humanité se dirige, et quel est le destin de l'espèce².

On remarquera que ces définitions de l'avant-garde se calquent sur celle du prophétisme en usage aux premiers temps de l'Église chrétienne. Étymologiquement, prophète dérive du mot *phaiṇô*, qui signifie « celui qui montre à l'avance » et parfois de *phēmi*, « celui qui parle pour » un autre³. S'il ne s'agit plus d'annoncer la venue du Christ sur la Terre, ni de bâtir l'Église, il est demandé aux artistes d'annoncer des temps nouveaux, d'être les prophètes des « tendances sociales les plus avancées », en remplacement des prêtres et « pères de l'Église ». D'une manière ou d'une autre, l'artiste d'avant-garde est celui qui rompt avec l'ancienne loi pour instaurer un nouveau système de valeurs. Comment rompre, toute la question est là.

En art, l'avant-garde recouvre plusieurs champs. C'est d'abord une rupture avec le passé, avec les maîtres, avec le principe d'autorité incarné par les anciens, le père, et par voie de conséquence le patriarcat, sachant que ce dernier est un système hiérarchique qui établit une relation de domination du père sur le fils, du mari sur la femme et du patron sur l'ouvrier, du masculin sur le féminin. On peut donc penser qu'en rompant avec le Père, l'avant-garde va ouvrir de nouvelles perspectives pour les femmes, leur permettant de renouer avec leur Mère intérieure et leur capacité d'engendrer leur énergie créatrice. C'est aussi la destruction des points de vue anciens. Destruction qu'incarnent d'abord l'impressionnisme puis de manière plus radicale le cubisme de Picasso et de Braque, et dada. Enfin, c'est la redistribution des critères de légitimité artistique. L'institution-art perd sa légitimité

1. Claude Henri de Saint-Simon, *Opinions littéraires, philosophiques et industrielles*, Paris, Galerie de Bossange Père, 1825.

2. Gabriel-Désiré Laverdant, *De la mission de l'art et du rôle des artistes. Les avant-gardes entre terreur et raison*, Paris, 1845. Cité par Jean Clair, *La Responsabilité de l'artiste*, Paris, Gallimard, 1997, p. 28. Il n'est malheureusement pas question dans ce livre de l'art des femmes.

3. Voir Pierre-Emmanuel Dauzat, « Les Pères de l'Église et le prophétisme », dans Marie-Françoise Baslez (dir.), *Les Premiers Temps de l'Église*, Paris, Gallimard et Le monde de la Bible, coll. « Folio », 2004, p. 753.

au profit du marché de l'art indépendant et des critiques d'art. Comment les femmes trouvent-elles leur place dans cette nouvelle organisation ? Et comment vont-elles imposer leur légitimité dans un milieu entièrement gouverné, organisé, contrôlé par le pouvoir masculin ? Car si le facteur de légitimité au XVIII^e siècle était politique avec l'Académie royale de peinture et de sculpture, il devient sociologique au XX^e siècle puisque le couple, et surtout le mariage avec un artiste de renom, de préférence, devient pour les femmes le seul moyen d'être prises au sérieux. Cela, en continuité avec le XIX^e siècle où Rosa Bonheur est la seule artiste célibataire, en réalité homosexuelle, qui ait réussi. Mais ce fait social, qui valide le travail des femmes par leurs liens matrimoniaux, a généré des gestes particulièrement destructeurs chez Camille Claudel⁴, par exemple, qui rompt avec Rodin dans l'espoir d'être reconnue pour ses qualités propres. Le couple devient le vecteur de légitimité des femmes artistes de l'École de Paris⁵, et il suffit de visiter les salles du musée national d'art moderne à Paris, à Beaubourg, pour constater que les femmes retenues dans la sélection historique sont toutes mariées à un artiste. Sauf dans les arts décoratifs, avec Eileen Gray, Charlotte Perriand, et bien sûr Claude Cahun, qui ne sera reconnue que dans le sillage de la vague féministe des années 1970.

L'avant-garde est donc devenue le nouveau critère de légitimité des courants de cette première moitié du siècle. Mais ce critère joue de manière discriminatoire pour les femmes dans la mesure où il les renvoie aux pesanteurs sociologiques que je viens d'évoquer, tout en les confrontant à une idéologie de l'impuissance créatrice, quasi de nature, puisque les femmes qui innovevent demeurent aux yeux de l'institution artistique française des exceptions... ou des étrangères. Valadon, bien sûr, admirée pour sa « peinture virile ». Les autres sont d'origine étrangère, et toutes mariées à un artiste. Sonia Delaunay, Natalia Gontcharova, Sophie Taeuber Arp. D'autres artistes avant-gardistes comme Florence Henri et Gisèle Freud en photographie, relèvent quant à elles de domaines considérés comme secondaires.

La question qu'il faudrait poser à l'histoire de l'art est celui du terrain propre aux femmes. Y aurait-il une avant-garde « au féminin » ? S'agirait-il d'un art féministe ? De la contestation des rôles et des genres ? Ou bien faut-il l'aborder par le biais des matériaux qui seraient spécifiques aux femmes ? Ou aux thèmes de prédilection qui mettent en œuvre un nouveau regard sur le monde, les sexes, éros, la nature, la beauté. On voit bien que nous entrons dans un domaine mouvant, peu exploré, explosif, et quasi illégitime.

4. Voir Marie-Jo Bonnet, « Camille Claudel, "suicidée de la société" ? *Persée et la Méduse* ou les conséquences dramatiques du clivage femme - artiste », dans *Regards croisés sur Camille Claudel*, Actes du colloque de Cerisy (juillet 2006), Paris, L'Harmattan, 2008, p. 43-60.

5. Voir Marie-Jo Bonnet, *Les Deux Amies. Essai sur le couple de femmes dans l'art*, Paris, Blanche, 2000.

La contestation du « Père » comme principe d'autorité

La revendication d'indépendance lancée par les artistes impressionnistes dans le sillage de la guerre de 1870 et de la Commune de Paris, est le premier acte de contestation collective du principe d'autorité masculin. L'exclusion d'un certain nombre d'entre eux du Salon officiel a été le détonateur de la prise de conscience d'un chemin possible à côté des diktats et modèles académiques transmis par les institutions artistiques du XIX^e siècle. Institutions non mixtes, remarquons-le, misogynes, figées dans une conception du beau, du bon et du politique devenue caduque avec la mise en place de la liberté de la presse et une démocratisation grandissante de la Troisième République.

L'ouverture de nouveaux lieux d'exposition, indispensables pour rencontrer un public, a rendu possible l'élaboration d'une esthétique nouvelle que certains critiques qualifieront de féminine. Théodore de Wyzewa pensait que pour Berthe Morisot l'impressionnisme « était par essence la méthode qui convenait pour amener enfin l'avènement d'une peinture féminine ». Et il poursuivait en disant :

Tout dans l'impressionnisme semblait tendre à cette fin. L'usage exclusif des tons clairs s'accordait avec ces caractères de légèreté, de fraîche clarté, d'élégance un peu facile, qui constituent les traits essentiels de la vision d'une femme. Et bien davantage encore que le procédé, c'était le principe de l'impressionnisme qui devait contribuer à en faire une méthode d'art féminin [...]. Seule une femme pouvait limiter son effort à traduire ses impressions, ses impressions ayant coutume de se suffire à elles-mêmes, et rachetant ce qu'elles ont toujours de superficiel par un charme incomparable de douceur et de fine grâce⁶.

Derrière le mépris pour « la méthode d'art féminin », se cache une survalorisation du masculin, qui demeure le critère d'évaluation par excellence. Ce n'est pas pour rien que Mallarmé qualifie Berthe Morisot de « dissidente du sexe » en disant dans un beau paradoxe : « Les quelques dissidentes du sexe qui présentent l'esthétique autrement que par leur individu [...] nous donnent une leçon de virilité⁷. » N'est-ce pas une façon d'affirmer qu'un des enjeux symboliques de l'impressionnisme, en mettant en avant l'impression visuelle, est de redéfinir les rapports entre les genres, et surtout de l'individu avec ses options esthétiques ?

La découverte de la relativité en 1905, les recherches scientifiques sur la couleur, auxquelles s'ajoutent les mouvements d'émigration d'artistes venant d'Europe centrale vers la France, vont bousculer l'ancien système

6. Théodore de Wyzewa, *Peintres d'hier et d'aujourd'hui*, Paris, Perrin, 1903, p. 21.

7. Stéphane Mallarmé, « Berthe Morisot » [1896], dans *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », p. 534. Ces pages furent écrites pour servir de présentation au catalogue des œuvres de Berthe Morisot réunies un an après sa mort au nombre de 400, à la Galerie Durand-Ruel du 5 au 23 mars 1896.

hiérarchique institutionnel fondé sur la relation maître-disciple. Les artistes « modernes » « tuent le Père » et se lancent dans des expérimentations à la mesure des révolutions sociales et politiques qui marquent ce début de siècle. Il s'agit de faire éclater les cadres pour la génération nouvelle, de voir autrement, d'écouter sa « nécessité intérieure », de transformer le rapport à l'objet d'art. Avec la Première Guerre mondiale, cet objectif d'éclatement sera atteint au-delà de toute espérance, hélas !

Un cadre cependant est demeuré intouchable, c'est l'hégémonie du masculin sur le féminin. Hégémonie consolidée politiquement par l'exclusion des femmes des droits politiques et les lois visant à contrôler la procréation. La supériorité du masculin ne saurait être contestée par le savoir-faire de la grande Valadon, ni par les marionnettes de Sophie Taeuber ou de Marie Vassiliev. Mais comme un plus grand nombre de femmes sont devenues artistiquement « viriles », il a fallu changer la stratégie de domination après la guerre. Ce n'est plus l'absence de « virilité » qui fait obstacle à leur reconnaissance. C'est le verrouillage de la définition du masculin qui rend caduc tout effort pour jouer l'arbitraire du signe et l'ambivalence propre à toute identité sexuelle.

Contradictions de la définition du masculin

L'on comprendra les difficultés à concevoir une remise en question du masculin à travers les discussions auxquelles donna lieu la statue de Brancusi, *Princesse X*. Sculptée en 1916, *Princesse X* est en réalité le portrait de la princesse Marie de Bonaparte, mécène et psychanalyste qui introduit la pensée freudienne en France. Exposée au Salon des indépendants de 1920, la sculpture crée immédiatement un scandale. Le président du Salon y voit un phallus et déclare qu'il ne peut « faire défiler le ministre devant des paires de couilles ». Pour Brancusi, c'est tout le contraire qu'il a voulu représenter. « Ma statue, Monsieur, vous le comprenez, n'est-ce pas, c'est la femme, c'est l'Éternel féminin de Goethe réduit à son essence [...] », dit-il dans un entretien avec Roger Devigne. Puis montrant une photo il poursuit :

Ce fut ma première ébauche, monsieur. Cinq ans, j'ai travaillé, j'ai simplifié et j'ai fait dire à la matière l'inexprimable. En effet, qu'est-ce au juste qu'une femme ? Un sourire sur des chiffons avec de la peinture aux joues. [...]. Mais ce n'est pas la femme. Pour dégager cette entité, pour ramener dans le domaine sensible ce type éternel des formes éphémères, cinq ans j'ai simplifié, raboté mon œuvre. Et je crois, enfin vainqueur, avoir dépassé la matière. D'ailleurs, c'est tellement dommage de gâter une belle matière en y creusant des petits trous pour les yeux, les cheveux, les oreilles. Et ma matière est si belle en ces lignes sinueuses qui brillent comme de l'or pur et qui résument en un seul archétype toutes les effigies féminines de la terre⁸.

8. Publié dans *L'Ère nouvelle*, cité par Pontus Hulten, Natalia Dumitresco et Alexandre Istrati, *Brancusi*, Paris, Flammarion, 1986, p. 130.

Elle représente l'essence de la féminité, sans trous, sans ouvertures. Une forme pleine et sinueuse avec deux seins, qui n'admet pas d'intérieur. Mais pourquoi y a-t-on vu un Phallus, niant la propre vision de l'auteur ? Certes, on pourrait prendre les deux seins pour des bourses, et c'est d'ailleurs cette méprise qui a motivé la mise en réserve de la sculpture le temps de l'inauguration du Salon. Mais pourquoi le doute subsiste-t-il encore en 1995 se demande Bernard Marcadé dans le catalogue de l'exposition du Centre Georges Pompidou, *Fémininmasculin*, où elle fut montrée : « Pourquoi nous ne voulons pas voir un buste de femme, mais un phallus⁹ ? » On remarquera au passage le « nous » qui nie à nouveau les propos de l'artiste. C'est un phallus, ajoute Bernard Marcadé, ça « crève les yeux » !

Bel exemple d'aveuglement par les signes. Pourquoi un visage allongé avec deux seins représenterait-il une verge avec deux bourses ? Pour justifier sa position, Bernard Marcadé se lance dans une explication basée sur les catégories esthétiques. La sculpture serait phallique par définition (l'objet dressé), tandis que la peinture serait féminine. Et pourquoi ? Parce que la sculpture s'érige à la verticale, tandis que le féminin relève d'un « sourire sur des chiffons avec de la peinture aux joues ». On voit donc bien que l'enjeu d'une telle position réside dans l'interprétation du signe plus que dans le signe lui-même, caractérisé par l'arbitraire comme l'ont montré les linguistes. En effet, quand je dis *arbre*, je prononce un son (signifiant) qui change selon les langues mais qui se réfère au même signifié désignant un grand végétal composé de racines, d'un tronc et de feuillages. Le signe désigne une réalité à deux faces et c'est le lien qui unit le signifiant au signifié qui est arbitraire. Avec *Princesse X*, Brancusi est un des premiers artistes à avoir dévoilé l'arbitraire des signes masculin-féminin.

D'autres artistes ont poursuivi ce travail de remise en question des signes du masculin en peignant des femmes masculines, androgynes, et en jouant sur l'ambivalence masculin-féminin. On remarquera que ce sont essentiellement des femmes qui transgressent les codes traditionnels, et des femmes vivant avec d'autres femmes comme Tamara de Lempicka, Romaine Brooks, Claude Cahun et Hannah Höch.

Le *Portrait de Una, Lady Troubridge*, peint par Romaine Brooks en 1924, est un des plus audacieux du genre, parce qu'elle n'hésite pas à la peindre habillée en homme conformément à son comportement dans la réalité sociale, comme elle le confiait à Michel Desbruères : « Elle s'habillait presque en homme et je la trouvais très "paintable". Parce que moi j'étais l'artiste parmi tous ces gens, je voyais cela "paintable", j'étais l'artiste qui faisait mon choix. » Elle raconte aussi qu'« [i]l y eut sept séances dans l'atelier de Cromwell Road, suivies de deux autres début juin. Una portait une longue

9. Bernard Marcadé, « Le devenir femme de l'art », dans Marie-Laure Bernadac et Bernard Marcadé (dir.), *Fémininmasculin : le sexe de l'art*, catalogue de l'exposition, Paris, Éditions du Centre Pompidou, Gallimard/Electra, 1995, p. 31.

veste noire sévèrement coupée et un costume rayé sur une chemise blanche avec un col et des manches rigides¹⁰ ». L'œuvre fut exposée l'année suivante à la galerie Charpentier, donnant une publicité à cette image du masculin qui choqua certainement autant que l'abstraction nouvelle. On mesure l'audace de ce portrait quand on sait que Lady Troubridge vivait ouvertement avec la romancière Radcliffe Hall, future auteur du roman *Le Puits de solitude* (1928) qui sera interdit en Grande-Bretagne pour obscénité et devra être publié aux États-Unis. Ici, c'est l'ensemble des signes qui disent le masculin : le costume, les deux chiens posés ironiquement devant elle, la forme globale du modèle, très mince, très longue, se terminant par une tête ronde ornée d'un monocle.

Le *Portrait de la duchesse de La Salle* (1925) de Tamara de Lempicka va plus loin en mettant en scène l'ambivalence sexuelle. Le modèle porte des pantalons et des bottes en cuir noir qui montent jusqu'aux genoux. Mais sa pose déhanchée, un pied sur une marche d'escalier recouvert d'un tapis rouge, le coude appuyé sur une table, a quelque chose de sexuellement provoquant qui ajoute, aussi paradoxal que cela paraisse, à la séduction toute féminine du modèle. De plus, on voit derrière elle une cité cubiste, semblable à celle des *Deux Amies*, qui accentue la présence charnelle et monumentale du modèle à l'étroit dans les cadres admis.

La remise en question des définitions stéréotypées du masculin menée par les femmes au cours de ces années montre que les signes du masculin sont tout aussi arbitraires que ceux censés spécifier le féminin. On notera qu'à part Duchamp, qui s'est fait photographe en travesti par Man Ray en 1921 sous le titre de *Rrose Sélavy* (Éros c'est la vie), les artistes d'avant-garde ne se sont guère aventurés sur ce terrain, laissant les femmes réaliser le travail de déconstruction des signes, tout en récoltant les bénéfices des engagements avant-gardistes.

Ainsi, la photographe Claude Cahun a réalisé avec sa compagne Suzanne Malherbe (alias Marcel Moore) une série d'autoportraits étonnants le crâne rasé, habillée en homme, en femme, la bouche en cœur, coincée dans un placard, habillée en déesse hindoue, menant une exploration saisissante des images tenant lieu d'identité sexuelle. Dès le début des années 1920, c'est-à-dire bien avant de rencontrer André Breton et le surréalisme, les deux amies mènent un travail exemplaire de questionnement sur les genres qui ne sera ni compris, ni accepté, ni exposé par les surréalistes, comme on le voit dans les catalogues de cette époque, et dans une photographie publiée par François Leperlier¹¹ où Claude Cahun est carrément retranchée du groupe d'un trait blanc.

10. Citée par Blandine Chavane et Bruno Gaudichon, *Romaine Brooks*, catalogue de l'exposition, Poitiers, Musée Sainte-Croix, 1987, p. 160.

11. François Leperlier, *Claude Cahun, l'écart et la métamorphose*, Paris, Jean-Michel Place, 1992, p. 208. Il s'agit certainement d'une épreuve de travail. Le photographe a encadré les personnages « intéressants ». Claude Cahun, plus petite et située à droite est exclue. À ma connaissance, peu de critiques ont commenté cette photographie.

Claude Cahun a vécu une grande solitude artistique. A-t-elle été occultée parce qu'elle était lesbienne et trop préoccupée de « parler neutre » afin d'échapper aux genres et à l'identité sexuée ? On sait qu'Adrienne Monnier a refusé de publier son manuscrit¹², *Aveux non avenues*, en 1928. Est-ce parce qu'elle s'y montrait trop incertaine sur son identité, comme on peut le voir dans cet extrait, généralement coupé de la dernière phrase, lorsqu'il est cité : « Brouiller les cartes. Masculin ? Féminin ? Mais ça dépend des cas. Neutre est le seul genre qui me convienne toujours. S'il existait dans notre langue, on n'observerait pas ce flottement de ma pensée. Je serais pour de bon l'abeille ouvrière¹³. »

On voit ainsi comment une problématique individuelle (l'internement de sa mère en hôpital psychiatrique quand elle a quatre ans et une anorexie à l'adolescence) rencontre un contexte socioculturel qui renforce son désir de neutralité sexuelle puisque la féminité n'y est reconnue que dans un rapport de soumission au masculin. De plus, cette apparente neutralité dénote une occultation troublante de la femme et des femmes qui sont dans sa vie. En lisant attentivement ses écrits, on se rend compte que parler neutre, pour une femme, c'est parler masculin, c'est d'une certaine manière confondre le masque et le visage, comme on le perçoit dans un de ses photomontages où elle a écrit : « Sous ce masque un autre masque, je n'en finirai pas de soulever tous ces visages¹⁴. »

L'artiste allemande Hannah Höch donne une toute autre interprétation de la question de l'image du corps qui se pose à la femme désireuse de sortir des stéréotypes masculin-féminin. Sa participation au mouvement dada de Berlin dès 1918 l'encourage à remettre en cause toutes les valeurs auxquelles croyait la société européenne avant la Première Guerre mondiale. Dans ses premiers photomontages, elle s'attaque à la question des rapports entre les sexes qui était plus ou moins laissée de côté par les dadaïstes. Ces courageuses prises de position la mettent en porte-à-faux avec l'idéologie avant-gardiste nihiliste et viriliste. Même chez les femmes, une Valentine de Saint-Point, par exemple, ne cache pas son mépris pour la féminité dans son « Manifeste de la femme futuriste » où elle préconise « la virilité » pour cette « race engourdie dans la féminité »¹⁵ que sont les femmes. D'autres artistes comme le dadaïste Raoul Hausmann optent pour une interpénétration de l'esprit et du corps, de la vie économique et sexuelle, pensant qu'elle ne sera réalisée qu'avec « la suppression des droits de propriétés de

12. Lettre du 20 juin 1928, Bibliothèque littéraire Jacques Doucet, que je publie dans *Les Deux Amies*, op. cit., 2000, p. 226-227.

13. Claude Cahun, *Aveux non avenues*, préface de Pierre Mac Orlan, illustré de onze héliogravures composées par Moore d'après les projets de l'auteur, Paris, Édition du carrefour, 1930, p. 176.

14. Claude Cahun et Marcel Moore, op. cit., planche p. 212.

15. Valentine de Saint-Point, *Manifeste de la femme futuriste* [1912], Paris, Mille et une nuits, 2005, p. 9.

l'homme sur la femme, de la famille et de ses valeurs infériorisantes ainsi que la création d'une communauté à économie communiste fonctionnant avec une libération simultanée de la sexualité¹⁶ ».

Hannah Höch sympathise avec Raoul Haussmann, tandis que ces débats sur la place des femmes dans les avant-gardes masculines sont très vite étouffés dans l'œuf, si bien qu'elle s'éloigne du mouvement Dada pour chercher son propre chemin. Le parti pris iconoclaste et destructeur de Dada ne lui convient plus car elle préfère la recherche esthétique qui lui permet d'opérer un déplacement ironique de la réalité chaque fois qu'elle est confrontée aux apparences et conventions bourgeoises, comme le remarque l'historienne Hanne Berguis¹⁷.

Les collages réalisés avant l'arrivée d'Hitler au pouvoir (1933) sont parmi les plus intéressants du fait du regard qu'ils portent sur la société et le statut des femmes. Notons d'abord qu'elle vit alors avec la poétesse hollandaise Til Brugman, période, comme elle le dira elle-même, la plus heureuse de sa vie. Ce qui ne l'empêche pas de souffrir de sa possessivité. Mais elle dispose d'un espace identitaire tout à fait nouveau qui lui permet d'aiguiser son regard critique tout en laissant s'exprimer une certaine tendresse. Le photomontage *Dompteuse* est exemplaire de cette recherche que mènent plusieurs femmes en Europe sur la redéfinition du masculin. En mettant un visage de femme aux yeux mi clos sur un corps d'homme aux bras musclés et poilus, elle brouille les codes du féminin et du masculin tout en introduisant une sorte de trouble révélateur de la complexité de tout sentiment amoureux. La mise en page accentue la dynamique avec un effet de photo déchirée et collée sur un tissu avec, dans le coin droit, une tête de phoque. C'est probablement parce qu'elle s'implique en tant que sujet désirant que son œuvre nous touche par sa poésie.

Le verrouillage de la définition du masculin par l'iconoclasme

Quand Marcel Duchamp entreprit de dénoncer une certaine imposture de l'institution artistique à l'époque de la fabrication en masse d'objets industriels, ce n'est pas un bidet qu'il exposa dans un musée, mais une pissotière. Différence hautement significative puisqu'elle est celle même de la différence des sexes dans leur rapport à deux actes particuliers : le bidet étant l'objet dans lequel une femme se lave après avoir fait l'amour pour ne pas avoir d'enfant. Le bel objet en céramique blanche exposé par Duchamp était signé Robert Mutt, dans le but de démontrer qu'un objet accède au statut d'œuvre d'art dès lors qu'il est montré dans un musée. Une pissotière dans un musée, il fallait y penser. Seul un homme pouvait y

16. Raoul Haussman, « À propos de la révolution mondiale » [*Die Erde*, n° 12, 1919], cité dans le catalogue *Hannah Hoch*, exposition de l'ARC 2, Paris, Musée d'art moderne de la ville de Paris, 1976, p. 35.

17. Voir le même catalogue.

penser, car les femmes n'utilisent pas les pissotières. Symboliquement, il mettait en action tout un programme érotico-artistique qui sera repris dans la seconde moitié du ^{xx}e siècle, montrant, s'il en était besoin, la permanence des identifications de l'artiste au genre masculin. « On n'a que pour femelle une pissotière et on en vit », disait-il avec un humour gaulois, racontant du coup une histoire de complémentarité entre les genres, dont Duchamp nous donnait d'autres signes avec la Joconde affublée de moustaches sous l'inscription « L.H.O.O.Q. » (elle a chaud au cul), ou la photo en travesti sur un flacon de parfum « Belle Haleine Eau de Voilette », ou encore Rose Sélavy (Eros c'est la vie).

« Le danger, c'est la délectation. On peut faire avaler n'importe quoi aux gens », écrivait-il dans *The Blind Man* à propos de sa pissotière, et il continue :

Le fait que M. Mutt ait modelé ou non la Fontaine de ses mains n'a aucune importance. Il l'a CHOISIE. Il a pris un article courant de la vie et fait disparaître sa signification utilitaire sous un nouveau titre. De ce point de vue, il lui a donné un sens nouveau¹⁸.

Il suffit donc de changer de titre pour garder sa place de créateur. Si une pissotière peut passer pour une fontaine, c'est bien parce que « l'objet-dard », pour reprendre l'expression qu'il mettra en signe plus tard dans une œuvre portant ce titre, garde une valeur en prenant un sens nouveau par le biais de la signature. Ainsi est maintenue la prévalence du nom d'auteur auquel est associée une symbolique virile sur-signifiée. La crise de l'art révélée par Duchamp n'est donc pas celle du masculin créateur, mais de l'objet réduit à la fonction de ready-made qui annule toute idée de « chef-d'œuvre ».

Un autre de ses axiomes montre que la définition du masculin ne saurait être mise en question, lorsqu'il écrit : « Arrhe est à art ce que merdre est à merde, grammaticalement : l'arrhe de la peinture est du genre féminin¹⁹ ». Il va de soi que si la peinture est du genre féminin, le peintre est nécessairement du genre masculin. Pissotière oblige ! La dénonciation des stratégies marchandes à l'œuvre dans le monde de l'art, dans les musées et les galeries, débouche ainsi sur la réaffirmation du sujet créateur masculin qui peut faire n'importe quoi. Et qui le fait maintenant sous les auspices bienveillantes de l'avant-garde.

On voit donc l'intérêt d'un tel iconoclasme de l'objet. Le sujet masculin sort intact de la crise, toujours aussi créateur de sens, même si l'objet de la création a perdu sa signification. Objet manufacturé et genre féminin gardent le même statut.

18. *The Blind Man*, n° 2, cité par Janis Mink, *Duchamp, 1887-1968. L'art contre l'art*, Cologne, Taschen, 1995, p. 61.

19. Marcel Duchamp, *Duchamp du signe : écrits*, Paris, Flammarion, 1975, p. 37.

L'emblème de cette réappropriation de l'impuissance créatrice est peut-être la plus évidente avec *L'Objet-dard* (1951) de Marcel Duchamp, qui représente un phallus recourbé, et donc inutile hors d'un musée. Ici, c'est un jeu sur le signifiant (un jeu de mots) qui renforce le lien entre l'art et le masculin, au lieu de déconstruire le point de vue masculin sur lequel est fondé son iconoclasme.

En tant que métaphore guerrière, l'avant-garde montre bien l'importance du combat qui se joue sur la scène artistique pour prendre le pouvoir, une fois que les « Pères » sont disqualifiés. Ce combat traverse tous les domaines, de l'esthétique à l'économique en passant par le politique, et l'on peut penser que la question des genres n'en est qu'une des facettes. Il ne faut pas oublier que l'avant-garde est un art d'exilés dans ce Paris qui est devenu le lieu de convergence des artistes, hommes et femmes, qui fuient la misère, les pogroms, la révolution soviétique, les dictatures fasciste et nazie, sans oublier le moralisme anglo-saxon qui détermine l'exil de grandes avant-gardistes comme l'écrivain Gertrude Stein.

C'est un combat dans lequel les femmes ne font pas le poids et pour lequel elles ne sont pas armées. Et pour cause : les quelques individualités qui pourraient tenir la dragée haute aux mâles dominants sont contraintes de s'appuyer sur le couple et le mariage pour avoir une existence artistique. L'exemple de Sonia Delaunay est à cet égard éloquent de l'intériorisation de la seconde place puisqu'elle ne s'autorisera à mettre son œuvre en avant qu'après que celle de son mari aura été reconnue²⁰.

De plus, on observe une réelle dichotomie entre les mouvements féministes, qui pourraient rendre les femmes artistes plus visibles, et l'esthétique avant-gardiste. Les uns luttent pour l'intégration des femmes dans la cité, tandis que les mouvements d'avant-garde prônent une esthétique de rupture, de nouveauté, de devenir dans laquelle ils n'incluent pas le féminin rebelle. Ce sont même deux mouvements contraires.

Les révolutions, abstraite, cubiste ou surréaliste, ne sont-elles pas finalement le fait d'hommes, ne sont-elles pas menées par les hommes au service de nouvelles formes d'hégémonies viriles ? La nouveauté que constitue le combat des femmes pour la reconnaissance de leurs droits dans la cité ne trouve pas son expression artistique dans le domaine des arts plastiques, sauf peut-être chez certaines artistes lesbiennes qui s'attaquent aux stéréotypes masculins dans une démarche de survie sociale.

C'est pourquoi on se demande si la question de la reconnaissance des femmes artistes et de leur point de vue sur le monde n'aurait pas avantage à être traitée au niveau symbolique lui-même, approche qui a

20. Voir Sonia Delaunay, *Nous irons jusqu'au soleil*, Paris, Robert Laffont, 1978.

l'immense mérite d'intégrer l'invisible et la richesse de l'inconscient dont on sait qu'il n'est pas structuré par les genres. En effet, les mécanismes de reconnaissance actuels sont dictés par la marchandisation générale des échanges (la mondialisation) et la reconnaissance conflictuelle issue de la dialectique du maître et de l'esclave sur laquelle le féminisme a largement fondé ses analyses de la domination hommes/femmes²¹. En la traitant au niveau symbolique, il serait alors possible d'inscrire la reconnaissance des femmes artistes dans un rapport mutuel de réciprocité qui permettrait de sortir de l'unilatéralité du rapport institutionnel où l'artiste est placé(e) en demande de reconnaissance, quand elle/il n'est pas instrumentalisé(e). La reconnaissance mutuelle permet de surmonter la misogynie et avec elle le mépris du féminin si communément admis. Comment procéder ? Paul Ricœur envisage l'échange cérémoniel du don par « la coalition du sans-prix et du don²² ». Cela implique de penser la transmission symbolique en terme de « maternité symbolique » comme relation intergénérationnelle susceptible d'assurer une transmission qui ne soit pas seulement formelle, artistiquement, mais humaine. La maternité symbolique a pour objectif d'aider à croître par l'étayage de l'amour tout en assurant la transmission d'un « savoir être » qui unit la quête spirituelle à la quête créatrice. De cette manière serait assuré cet échange symbolique fondateur d'une vraie reconnaissance, entre femmes, et entre hommes et femmes.

Marie-Josèphe Bonnet

21. Voir communication de Marie-Jo Bonnet, « La reconnaissance des femmes artistes : réflexions sur la transmission symbolique », Colloque de Cerisy, *Femmes, création, politique*, 3 au 12 août 2008.

22. Voir Paul Ricœur, *Parcours de la reconnaissance : trois études*, Paris, Stock, 2004.